
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04512 0060

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES
Membre étranger
de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid

ESPAGNE

LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

M DCCC XCIX



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

—

ESPAGNE

LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



Música y Poësía
En una misma lira tocarémos.

Gravure extraite
du *Poème sur la musique*, d'Yriarte



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES
Membre étranger
de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid

ESPAGNE

LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

MDCCCXCIX



I

La tradition du XVIe siècle. — Maîtres de chapelle espagnols, dans la Péninsule et au dehors. — La musique pour instruments. — Les compositeurs aragonais. — L'évêque Caramuel de Lobkowitz. — L'École de Valence. — La composition religieuse dans la seconde partie du siècle. — Origine de la *tonadilla*. — Patiño. — Vails. — Lorente. — Le genre *accompagné*. — Le groupe des organistes. — La guitare. — Naissance de la musique de théâtre. — L'œuvre des théoriciens au XVIIe siècle.

A l'histoire artistique comme à l'histoire naturelle s'applique la maxime: *Nunquam natura per saltus*. Il est toujours prudent de se représenter ce qu'ont d'artificiel les divisions chronologiques que, pour la commodité de l'exposition, l'on est

contraint d'adopter. En musique, le XVIIe siècle espagnol, surtout dans sa première moitié, se distingue peu du XVIe. Entre l'un et l'autre se partage la production de certains maîtres tels que Cómes. Lorsque surgissent des noms nouveaux, ce sont ceux d'artistes orientés dans le même sens que leurs prédécesseurs, perpétuant la même école. Le goût sévère et châtié, avec la solidité technique, demeura donc après l' « âge d'or » des Morales et des Victoria, un héritage des compositeurs espagnols, dans le genre sacré; on peut ajouter que, sans égaler, pour ce qui se rapporte à l'effort inventif, la puissance des initiateurs, ils conservèrent, dans une large mesure, la vigueur de la pensée et la profondeur du sentiment, le souci de l'expression et le respect du texte traité. C'est,

du reste, l'honneur de l'Espagne, d'avoir ainsi, même aux heures où, sur d'autres points, le sens esthétique de la race était troublé par l'imitation des étrangers, toujours maintenu et gardé, dans l'ordre de la composition religieuse, la préoccupation de la beauté supérieure, avec l'entente des moyens de la réaliser.

L'un des plus remarquables, parmi les compositeurs de musique religieuse du XVII[e] siècle, est Vivanco, que nous rencontrons à la maîtrise de la cathédrale de Salamanque. A Pierre de Ruimonte, né à Saragosse, l'on doit, indépendamment de compositions liturgiques, le recueil intitulé *el Parnaso Español de madrigales y villancicos,* constitué par des pièces vocales à quatre, cinq et six voix. Il est à noter que cette collection fut publiée à Anvers et sortait de ces

célèbres ateliers des Phalèse sur lesquels, dans une autre série de nos études d'histoire musicale, nous aurons l'occasion de renseigner nos lecteurs. Ce fait s'explique par le séjour que fit Ruimonte aux Pays-Bas comme « maître de la musique de chambre » de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle.

Les motets et les madrigaux furent les genres cultivés par Sébastien Raval qui, chapelain de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, dut au duc de Maquedo la direction de la musique vice-royale à la cathédrale de Palerme. Il avait du mérite, mais aussi de la jactance, et se plaisait à des défis d'une outrecuidance dangereuse. C'est ainsi qu'à Rome il fut assez mal inspiré en s'engageant avec Nanini et Soriano dans une gageure que l'art consommé de ces

éminents artistes ne fit point précisément tourner à son avantage. Nous ne le quitterons pas sans mentionner l'ouvrage qu'il dédia au duc de Tagliacozzo, Marc-Antoine Colonna, et qui consistait en une série de *canzonettes* à quatre voix.

C'est encore auprès d'un vice-roi d'Espagne qu'on rencontre, vers les mêmes dates, si l'on s'en rapporte à Fétis, un artiste de naissance aristocratique, Don Alphonse Montesano-Da-Maida. A la cour de l'archiduc Léopold d'Autriche fut attaché, toujours d'après Fétis, Scapitta, auteur, entre autres productions, d'un livre *Musica di camera,* édité à Venise en 1630. Il n'y a guère lieu, à cette époque, de distinguer, tant ils confinent l'un à l'autre, le genre madrigalesque profane du genre religieux. L'un et l'autre sont des applications

presque identiques de la musique d'école. Les souvenirs, déjà évoqués par nous, du monastère de Montserrat, nous sont une fois de plus remémorés grâce au nom du Père Juan Romañá, dont certains historiens ont quelque peu exagéré les mérites. Il composa pour l'épinette des toccatas, genre qui, se développant, resta en faveur jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. On lui doit aussi des gaillardes pour le hautbois. Cet instrument, d'une facture encore primitive, était alors très goûté un peu partout en Europe. Vers le même temps, nous trouvons la mention d'une musique spécialement confiée aux hautbois dans les indications scéniques du *Macbeth,* de Shakespeare.

Ce hautbois, du reste, ascendant du hautbois moderne, doit porter plus exactement l'appellation de

chalemel, selon l'ancien terme français. Il servait souvent à accompagner les voix, en doublant leur partie. Grossièrement construit, il comportait toutefois les quatre registres ; on employait le chalemel soprano, alto, ténor et basse. Il avait une origine antique ; connu des Arabes, il était désigné par eux sous le nom de *chalun*. Dans le théâtre de Lope de Vega et de Calderon, il était en usage, comme dans le théâtre shakespearien. On l'associait parfois aux petits et aux gros bassons, sans parler de l'adjonction des *cornets à bouquin*, selon la désignation allemande (en espagnol les *cornetas*), assez fréquemment employés dans les cérémonies des chapelles ou des palais.

Dans le groupe des compositeurs espagnols, une physionomie reconnaissable appartient aux Aragonais,

tels que cet Aguilera de Heredia, ami intime de l'organiste Clavijo, lui-même organiste capable, auteur d'excellentes pièces pour orgue, et de *Magnificat*, d'une riche polyphonie, qui se sont longtemps chantés, notamment à la cathédrale de Saragosse.

Nous ne ferons qu'indiquer le recueil de compositions vocales publié à Rome, en 1624, par Araniez. — Outre ses *villancicos de Natividad*, Brito, auteur d'un livre didactique non imprimé, écrivit des motets parmi lesquels on cite celui qui commence par les paroles : *Exsurge, Domine.* Les chapelles métropolitaines de Badajoz et de Malaga furent tour à tour placées sous sa direction.

Dans l'évolution de la musique espagnole, l'Église a tenu une grande place, non seulement comme inspiratrice, mais aussi par la parti-

cipation active et fréquente de ses ministres. En énumérant les musiciens, nous n'avons pu, de peur de trop allonger notre travail, nous arrêter chaque fois qu'il y aurait eu lieu de signaler en l'un d'eux un prêtre ou un moine. La liste comprend aussi des évêques, comme ce Caramuel de Lobkowitz, dont la vie agitée tient un peu du roman. Il était né à Madrid. Il entra dans l'ordre de Citeaux et prononça ses vœux à Alcala de Henares. De bonne heure il attira l'attention par l'étendue des ses connaissances dans la philosophie et les mathématiques. Les circonstances firent de lui un abbé de Dissembourg dans le Palatinat, avant que le pape Alexandre VII l'eût appelé à l'évêché de Campagna, siège qu'il échangea plus tard contre celui de Vigevano dans le Milanais.

Mêlé aux négociations et aux guerres de son temps, il représenta le roi Philippe IV à la cour impériale de Ferdinand III, dirigea aux Pays-Bas, dans des sièges, les travaux du génie, commanda même devant Prague, en 1648, avec le rang de capitaine, une compagnie de moines armés, ayant momentanément troqué le froc pour la cuirasse. Écrivain, il a composé de nombreux et volumineux ouvrages, touchant à la théorie musicale dans sa *Mathesis audax*. A propos de Pierre d'Ureña, mentionné plus haut, et de son ouvrage demeuré manuscrit, nous avons fait observer que Caramuel, en en publiant l'abrégé, mit cette œuvre en lumière. Il donna à son résumé un sous-titre, qui est tout un manifeste, et où il tend à déclarer que Gui d'Arezzo a corrompu le système établi jadis *dans sa pureté* par

saint Grégoire, et rationnellement restitué par Pierre d'Ureña. La doctrine de Caramuel est aventureuse comme son existence, et sa polémique est d'un homme qui a fait la vraie guerre. Mais on rencontre parfois chez lui des traits expressifs, des définitions excellentes. En son traité de *Rythmique,* où il passe successivement en revue la Poésie, la Musique et le Théâtre, il donne, dans cette dernière section, de curieux renseignements sur les acteurs et actrices espagnols de son temps.

Un des représentants les plus autorisés, au XVIIe siècle, de l'école valencienne, fut Aniceto Baylón, souvent appelé par les contemporains *El Baylón,* qui s'attaqua avec succès aux entreprises les plus ardues, sans cependant faire montre d'une maestria impeccable. Dès lors commençait à

se manifester la graduelle décadence du style polyphonique. C'est au Vatican, comme maître de chapelle à Saint-Pierre, que nous rencontrons Heredia, classique dans sa manière d'écrire, et digne de présider, quoique étranger, à cette maîtrise, illustrée par quelques-uns des plus célèbres musiciens de l'Italie.

Un trait particulier mérite d'être relevé au sujet de Pardiñas, qui vivait à la même époque. On lui attribue la composition de quelques-uns de ces *cantares gallegos* qu'entonnait la foule dans les pèlerinages; sous cette forme nécessairement naïve, comme sous celle des *villancicos*, pouvait, mieux sans doute que dans la composition scolastique, se déployer l'imagination d'accord avec le sentiment populaire.

Nous sommes arrivé peu à peu

à la moitié du XVIIe siècle, dont la seconde partie est marquée comme la précédente par une activité soutenue dans la production religieuse. Nous y trouvons Vargas, Gracian Baban, fort renommé à son époque pour ses motets et ses messes; Ardanáz qui dirigea avec talent la primatiale de Tolède; Pontac, tour à tour maître de chapelle à Saragosse et à Valence; à Valence également appartient Ortells, de la manière duquel Eslava a publié un remarquable spécimen, la première *Lamentation* du mercredi saint, à douze voix réparties entre trois chœurs ayant chacun leur rôle et leur couleur individuels. La disposition à plusieurs chœurs, impliquant parfois, il faut bien le dire, un abus de la virtuosité de plume, était alors en faveur en Espagne comme en

Italie. Patiño, dont la fécondité fut prodigieuse, a donné dans ce genre des ouvrages qui échappent à la critique que nous venons de formuler. Il fut dans la direction de la Chapelle Royale le successeur de Mateo Romero, et, comme lui, il a cultivé non seulement la musique religieuse, mais aussi la musique profane, même sous la forme théâtrale. De même que Romero il a écrit pour le théâtre la musique d'un certain nombre de *cuatros de empezar* (morceaux à quatre voix pour commencer). Ces morceaux étaient exécutés en guise de levers de rideaux avant la représentation, par toutes les femmes de la troupe, portant la toilette de cour, et accompagnées par le harpiste ou les harpistes de la troupe. On donnait parfois à ces pièces vocales l'appellation de *tons*

d'où vint plus tard le nom de *tonada* avec son diminutif *tonadilla*. Les paroles étaient empruntées aux œuvres de quelqu'un des poètes favoris de l'époque, Garcilaso, Lope de Vega, etc. Ce texte n'avait d'ailleurs aucune relation avec le drame ou la tragédie que l'on représentait ensuite. C'était un simple hors-d'œuvre, mais dont l'usage s'imposa de telle manière que le public, par la suite, en réclamait un à chaque intermède. On finit par introduire une action dans ces « morceaux pour commencer », et ainsi naquit la *tonadilla*.

Nous parlions tout à l'heure de l'École de Valence. Celle de Montserrat nous présente Francisco-Miguel Lopez. Ailleurs, nous trouvons Montemayor, Sesé y Beltran, Valls, artiste doué de chaleur et d'imagi-

nation, qui fut maître de chapelle à la cathédrale de Barcelone, et forma par ses leçons Terradellas, dont il sera question ci-après. Non content de cultiver l'art, Valls le commenta en théoricien et même en polémiste. Une discussion, en effet, s'engagea, dans le monde musical, à propos d'une licence harmonique qu'il s'était permise dans le *Miserere nobis* de sa messe dite *Scala Aretina*. En ce débat, qui dura nombre d'années, plus de quatre-vingts maîtres écrivirent des opuscules, des pamphlets, se prononçant pour ou contre Valls. Il était approuvé par les esprits indépendants et progressistes, combattu par les arriérés et les rétrogrades. Dans le premier groupe figurent ces hommes, vraiment en avance sur leur époque, qui s'appellent Francisco Zacarias Juan, les deux frères Her-

nandez, Serrada, Tajueco Zarzoso, Ferrer (élève de Ortells), etc., etc.

Cette polémique avait pour origine une appréciation du célèbre polygraphe le Père Feijoo. Dans un des articles de son encyclopédie, sommaire de toutes les connaissances de son époque, il avait blâmé les musiciens qui convertissaient, selon lui, le temple en théâtre.

De la même manière que Valls, Lorente fut à la fois artiste et écrivain, et, sous ce double aspect, il fit preuve d'un goût remarquable. S'il sut rivaliser, comme contrapontiste, avec ces Italiens du *Cinquecento,* qu'il avait tout particulièrement étudiés (sans rien abandonner de l'originale tradition espagnole), il trouva aussi le temps d'écrire *le Pourquoi de la Musique,* analyse raisonnée, en quatre parties, du

plain-chant, de la technique de l'orgue, du contrepoint et de la composition.

A la musique *a capella* se substituait peu à peu le style concerté ou accompagné par l'orgue ou par les instruments que tenaient les *ministriles*, attachés à chaque chapelle. Ces *ministriles* ou ménestrels jouaient du « chalemel », ou *chirimia*, du cornet (à bouquin), du basson, de la harpe, même de la *vihuela* et du théorbe.— Conçus sous cette forme « accompagnée », les motets *Quæ est ista, Vidi speciosam, Nativitas tua*, à six parties vocales, permettent, dans la publication d'Eslava, d'apprécier le mérite fort distingué de Salazar qui grossit le groupe, déjà si compact, des compositeurs sacerdotaux de l'Espagne.

Lorente, que nous signalions plus haut, se vante, dans l'in-folio didac-

tique dont nous avons donné le titre, d'avoir composé un livre, sans doute demeuré manuscrit, où il traitait, en général, de la technique instrumentale, et, plus spécialement, de l'orgue. La culture de cet instrument avait accompli en Espagne, à l'époque qui nous occupe, un progrès considérable, dont bénéficièrent les organistes habiles de la fin du siècle, tels que Sébastian Martinez Bravo, Antonio Ratia, de la Torre, le Père Nassarre, l'organiste aveugle de Saragosse, et Rocaber, dont l'esprit était ouvert et l'instruction étendue. Un peu plus tard arrivent Ignacio Perez, Cabanillas (homme d'un rare mérite), José Elias, dont il subsiste de belles pages, Joaquin Martinez de la Roca, José Nebra, qui fut organiste de la Chapelle Royale, comme Torres Martinez Bravo.

Celui-ci commença par être organiste de cette maîtrise qu'il devait ensuite diriger. A la fin du XVIIe siècle, il établit à la Cour une imprimerie de musique. De cette imprimerie sortirent beaucoup de compositions de musique profane, dues à Duron, Hidalgo, Juan de Navas, etc.; — en 1700, la deuxième édition des *Fragmentos musicos* du P. Nassarre; — les *Reglas de acompañamiento* (1702), de Torres Martinez lui-même, et, entre autres productions de musique dramatique, la « Comédie harmonique », intitulée *los Desagravios de Troya* (1712), de Martinez de la Roca.

Pour passer de l'orgue à la guitare il nous serait aisé de trouver une transition en rappelant que l'Espagne, pays d'ascétisme et de mysticité, fut aussi une terre où s'épanouit la vie mondaine, où se maintint le goût

du plaisir, où l'on aima, de tout temps, la joyeuse musique des instruments qui ne peuvent rendre qu'un bruit de fête. La guitare, que Beaumarchais fait porter en bandoulière à Figaro, et dont la sonorité, le jeu, le style sont si caractéristiques, est en somme, là-bas, une sorte d'instrument national dont les destinées ne sauraient demeurer indifférentes à l'historien. Comme la cornemuse en des régions grises et brumeuses, la guitare est l'expression populaire de l'Espagne ensoleillée. L'usage en était fort répandu à l'époque à laquelle nous sommes parvenus. C'est, nous l'avons dit, l'ouvrage du médecin Juan Carlos Amat, qui marque le point où finit l'histoire de la *vihuela* (ancienne guitare), et où commence celle de la guitare moderne. Fameux dans les fastes de la médecine, Amat

écrivit des œuvres sur l'Arithmétique, l'Astrologie, etc., et un *Fructus medicinæ* réimprimé trois fois à Lyon de 1623 à 1639. Près de lui, au point de vue qui nous occupe, il convient de placer le poète Espinel, qui, littérateur et musicien, ajouta une cinquième corde à la guitare d'Amat. Lope de Vega dit d'Espinel qu'on lui doit les *espinelas* (sorte de dixain qui prit son nom) et les cinq cordes. Il est aussi l'auteur du recueil appelé *las Sonadas y cantar de Sala,* titre qu'on peut traduire à peu près par celui-ci : *Chants et Chansons de Cour.* — Depuis l'adjonction, par Espinel, d'une cinquième corde, l'instrument ainsi construit fut communément nommé, en Italie et en France, la guitare espagnole. Ajoutons qu'Espinel, à la fois lettré, prêtre et maître de chapelle, a composé la célèbre nouvelle, d'un ton très réa-

liste : *les Aventures de l'écuyer Marcos de Obregon.*

En ce qui concerne la guitare, nous trouvons, à cette date, l'ouvrage de Juan Carlos : *Guitarra Española y Vandola* (petite mandoline) *de cuatro y cinco ordenes* (quatre et cinq cordes). Ce petit traité, souvent réimprimé, devenu populaire, contribua fort à la vulgarisation de l'instrument. Une autre méthode pour apprendre à jouer de la guitare à la façon des artistes espagnols fut publiée à Paris chez Ballard, sous la signature de Brecneo, que l'on a parfois appelé aussi Brizeño, et dont le véritable nom était Luis Brizeño ; cet adroit virtuose est cité avec éloge par le Père Mersenne dans un passage de son *Harmonie universelle. La Guitarra española y sus differencias de sones* fut l'œuvre de Corbera, qui en attribua

la dédicace à Philippe IV. Au service de ce souverain nous rencontrons Nicolas Doizi de Velasco. Des méthodes de guitare furent encore écrites par Gaspar Sanz, *bachiller en artes,* qui dédia son traité à Don Juan d'Autriche, par Granada, Pelegrin, Santiago de Murcia, Avellana, Molino, Bondia et Guerau.

C'est en traitant du siècle suivant que nous aurons à nous occuper du théâtre. Notons, mais seulement en passant, et sans y attacher grande importance, les tentatives de Juan de la Boada, qui fit représenter au palais du Buen-Retiro quelques œuvres légères, type ébauché de la *zarzuela*. Indirectement se rattache à l'histoire musicale espagnole, en ce qui concerne la production dramatique, l'essai de Puesdena, qui accomplit sa carrière à Naples, dans la Chapelle Royale, et

mit à la scène, à Venise, en 1692, un opéra, conçu à l'italienne, et intitulé *Gelidaura*.

Ce qui est plus intéressant, ce sont les noms des musiciens des théâtres de Lope de Vega et de Calderon : Lana, Palomares, Benavente, Hidalgo, auteur de la musique pour la *zarzuela* de Calderon *Ni amor se libra de amor* ; Peyró, qui traita une autre *zarzuela* du même, *le Jardin de Falerina*. A Peyró appartient aussi la pièce avec musique intitulée *la Commedia de las Navas*. Au même groupe, nous joindrons Miguel Ferrer, le musicien de *El Austria en Jerusalem*, de Bances Candamo, — puis Juan de Navas, Sébastien de Navas et Geronimo de la Torre, auteurs de plusieurs ballets et comédies donnés au Buen-Retiro.

Moins nombreux qu'au XVIe siècle, les théoriciens espagnols du XVIIe sont

dignes encore de l'attention de l'annaliste. Le traité d'André de Montserrat, relatif au chant religieux, est rédigé en espagnol, comme la plupart des œuvres antérieures de ce genre, à l'exception des ouvrages de Podio et de Salinas, écrits en latin. La tradition attribue à Gómez, abbé des Cisterciens, un autre livre sur le plain-chant. Nassarre, l'aveugle que nous avons cité comme organiste, composa la *Escuela de musica*, en deux gros volumes, imprimés à Saragosse, et les *Fragmentos musicos*. Comparé à Lorente et à Valls, représentants de la bonne doctrine et de l'esprit novateur, Nassarre était un réactionnaire. Eximeno, le jésuite de Valence, le grand critique de la fin du XVIIIe siècle, assure plaisamment, pour caractériser l'intelligence bornée de Nassarre, qu'il était « organiste de

naissance et aveugle de profession », — ce qui vaut la phrase de Henri Heine, disant d'un de ses compatriotes qu'il était « tailleur de nation, et allemand de son état ».

Esquivel fut l'auteur des *Discursos sobre el arte del danzado,* traité en forme de l'art de la danse, plein de renseignements précieux sur les danses, sur les danseurs titrés, sur le maître de danse de Philippe IV, etc. Ce souverain, on le sait, s'intéressait aux arts. Il pratiquait la composition, dans laquelle il avait été l'élève de Mateo Romero, le « Maître Capitan ». Il s'intéressait aussi aux artistes, comme le prouvent ses relations avec l'actrice Maria Calderon, dite *la Calderona.*

Quant à Esquivel de Barahona, notons que son ouvrage *los Tres Cuerpos de musica* reçut l'approbation du célèbre poète et musicien Espinel,

dont nous avons précédemment entretenu nos lecteurs.

Le dominicain Correa de Araujo, (plus tard évêque de Ségovie), issu d'une ancienne et noble famille, tint, à Séville, l'orgue de la Collégiale du Saint-Sauveur, et enseigna à Salamanque. Il est l'auteur des *Discursos músicos de música teórica y práctica de órgano* (1626). C'est une œuvre remarquable par l'indépendance et la justesse des vues. Mentionnons en passant le maître de chapelle Diaz Besson. Le livre du Père Antoine Soler, *la Clef de la modulation,* donna lieu à des polémiques, aussi bien que les *Miscelanea música,* du Père Michel Lòpez.

A un genre un peu différent se rattache une production du chanoine Hurtado qui professa la théologie à Alcala, à Salamanque, puis fut préfet

des études à Séville. On lui doit un in-folio, typographié à Cologne, « sur l'antiquité, l'utilité et les avantages des chœurs ecclésiastiques à l'église ». Dans le même ordre d'idées, nous signalerons les *Commentaires sur la sainte Ecriture* du jésuite de Roa, dans un passage desquels l'auteur étudie l'usage, chez les Hébreux, de la cymbale et des autres instruments à percussion. Ces deux écrits, où le pédantisme a peut-être autant de part que la vraie science, sont, par respect pour la règle ancienne qui, comme nous venons de le dire, commençait alors à tomber en désuétude, rédigés en latin.





Yriarte.



II

Persistance du sentiment national espagnol. — La musique italienne et les Espagnols italianisants. David Pérez, etc. — Martin y Soler. — Coup d'œil en arrière. — Les *tonadilleros*. Esteve, Laserna, Ferrer. — Antonio Rodriguez de Hita. — Ramòn de la Cruz et son influence. — Ce que devint le genre religieux, en Espagne, au XVIIIe siècle. — Les organistes de cette période. Literes. — La virtuosité des autres instruments. Le hautbois, la flûte, la guitare, la harpe, le violon. — La musique de chambre. — Marianne Martinez à Vienne. — Développement de la littérature musicale. Feyjoo y Montenegro ; Requeno y Vives, etc. Le poème d'Yriarte sur la musique. Eximeno et Arteaga. Importance de leur œuvre.

Si l'on s'en tenait aux apparences, il semblerait que le XVIIIe siècle ait

été, en musique, pour la production espagnole, l'époque d'une véritable éclipse, d'un asservissement aux goûts étrangers. Nous montrerons plus loin ce qu'une telle vue, assez généralement admise, offre d'insuffisant. Dès à présent nous pouvons avancer que l'influence de Calderon subsista pendant tout ce siècle, et que cette influence préserva l'*indigénisme* musical, si marqué dans la *zarzuela,* la comédie harmonique et les *entremeses* (intermèdes), les *eglogas, villancicos profanos, cuatros,* sans oublier le *baile cantado,* le *tono,* la *tonada,* du siècle antérieur. Mais, par contre, l'art officiel fut alors trop souvent empreint d'italianisme froid et conventionnel. Le point de départ, en ce sens, est marqué par la venue des comédiens et chanteurs italiens appelés par Philippe V. Cette troupe

prit le nom de *Compagnie italienne de Sa Majesté.* Ses premières représentations furent données, en 1703 « en el Coliseo del Buen Retiro ». Alors fut joué *el Pomo de oro,* adaptation d'un livret italien, probablement avec musique de Cesti. L'aristocratie soutenait, par mode, l'art étranger, qui obtenait du succès, non sans des alternatives de réaction en faveur de la *zarzuela* et des autres genres nationaux. D'une manière générale, on peut dire que l'influence permanente des Italiens en Espagne, celle du marquis de Scotti, protecteur et directeur des théâtres royaux, celle de Farinelli, et plus tard celle même de Boccherini, ne furent pas des plus heureuses. On sait de quelle faveur Farinelli jouit auprès de plusieurs souverains successifs. Nous n'insisterons pas ici sur cette histoire

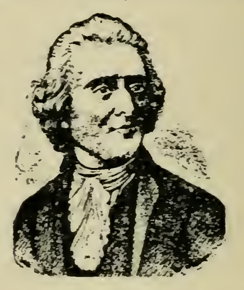
que nous aurons lieu de conter plus tard en retraçant les annales de la musique italienne. Notons d'ailleurs que, dans les emplois qui lui furent confiés, Farinelli, d'après le témoignage même du roi Charles III, fit preuve de beaucoup de droiture et d'honnêteté.

Ce temps était, pour l'art italien, celui d'une vogue extraordinaire, qui se fit universellement sentir, mais nulle part avec plus d'envahissant exclusivisme qu'en Espagne. Vers l'année 1720, nous trouvons la trace de divers opéras, les uns en langue italienne, les autres en langue espagnole, mais conçus néanmoins dans le goût italien. Italiens sont les compositeurs, tels que Corselli ou Coradini, lequel eut pour librettiste un espagnol, Cañizaves, traducteur de Métastase. Nous relevons aussi

les noms de quelques compositeurs espagnols obéissant du reste à la même tendance : Don Mateo de la Roca, Don Juan Sisi Maestres. En général, les interprètes venaient également d'Italie. Cette contrée était en mesure d'exporter vers toutes les destinations des sopranistes comme ce Saletti que Farinelli attira à la Cour, ou comme Farinelli lui-même.

Mais en face de cette invasion artistique, le sentiment populaire se maintenait vivace et résistant. Tandis que le ministre de Charles III, le comte de Aranda, imposait des adaptations d'ouvrages italiens ou français, le peuple demandait des *cuatros de empezar* et des *tonadillas*. Par là se poursuivait l'évolution du *folk-lore* littéraire et musical; par là se perpétuaient la tradition et le culte de l'art national, conforme au tempérament de la race.

Nous nous bornerons à des indications fort concises sur le compte des compositeurs espagnols qui furent italiens par l'éducation, le style, les tendances, comme par la langue des livrets sur lesquels ils travaillèrent. Nous mentionnerons Terradellas, fils d'un modeste charpentier de Barce-



TERRADELLAS.

lone. Il reçut l'enseignement de Valls. Ce fut un esprit cultivé. Rousseau le consulta sur certains articles de son

Dictionnaire, articles où il le cite avec de grands éloges. Il fut aussi le conseiller écouté de d'Alembert pour quelques points de son étude sur le traité de Rameau. Grétry, dans ses *Mémoires,* parle de lui avec beaucoup d'estime. Terradellas fut l'élève, ingénieux et capable, de Durante. La souplesse de sa facture et la grâce de ses cantilènes le firent parfois rapprocher de Jomelli et de Majo. A Rome, il fut quelque temps à la tête de la chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. Il traita au théâtre des sujets alors fréquemment mis en œuvre, *Mithridate* et *Bellérophon, Mérope* et *Astarté.*

Il existe aussi une *Astarté* de David Pérez, imitateur des Napolitains, qui finit par s'établir en Portugal, et jouit à Lisbonne, pendant un quart de siècle, d'une autorité

dont il ne se servit que pour faire prévaloir l'italianisme, représenté par les Caffarelli, les Gizziello, les Guadagni. En vieillissant, il perdit la vue, ce qui, d'ailleurs, grâce aux procédés qu'il avait imaginés pour dicter sa musique, n'enraya point son activité. On entoura son *Alexandre aux Indes* d'un luxe de décoration et d'un déploiement de figuration inouïs. On vit sur la scène, dans cette occasion, un corps de cavalerie et une « phalange macédonienne » dont les mouvements étaient réglés d'après les indications de Quinte-Curce.

Pérez recevait du roi un traitement de près de 50,000 francs. Son art, non dépourvu d'habileté, est, pour ainsi dire, de seconde main, et l'on ne trouverait qu'un très petit nombre de pages caractéristiques, intéressantes

pour la postérité, dans son *Héroïsme de Scipion,* dans sa *Médée,* dans sa *Clémence de Titus,* dans sa *Sémiramis* ou dans sa *Zénobie.*

C'est seulement parmi les amateurs que mérite d'être compris l'un de ses élèves, Don Diègue Nasell, descendant, à ce qu'il disait, des rois d'Aragon, qui, sans doute afin de ne point déroger, prit le pseudonyme anagrammatique de Lasnel pour faire représenter en Italie un *Attilio Regolo,* un *Demetrio,* conçus et traités dans la formule courante.

A l'Espagne se relie, par ses origines, le compositeur Abós que l'on classe d'ordinaire dans l'École de Naples et qui en Italie fut souvent désigné sous le nom d'Avos ou d'Avossa. On cite de lui une *Serva padrona,* une *Ifigenia in Aulide,* ouvrages avec lesquels il figure, en

somme, parmi les imitateurs de Jomelli. Il avait pris les leçons de Leo et de Durante, avant de professer lui-même au Conservatoire de *la Pietá dei Turchini.* Non content d'enseigner le chant dans plusieurs couvents de femmes, il forma également quelques bons virtuoses de l'autre sexe, en particulier Aprile.

Astarté, Iphigénie, nous retrouverons, un peu plus tard, ces inévitables titres dans la liste des productions de Martin y Soler, de Valence, mort à Saint-Pétersbourg le 30 janvier 1806, que les Espagnols, vu son style, auraient pu appeler *l'Italien*, comme les Italiens, à cause de sa nationalité, le nommèrent *lo Spagnuolo.* (Ils le désignèrent aussi sous le nom de Martini.) En se confinant dans le rôle d'imitateur il eut du moins le mérite d'arriver à se faire

remarquer dans un temps où la production italienne était si abondante et si brillante. Réussir de cette façon était encore malaisé, quand l'on avait pour concurrents des Cimarosa, des Guglielmi, des Paisiello. Applaudi en Italie, Martin y Soler fut très chaleureusement accueilli à Vienne, où il bénéficia de l'appui de l'ambassadrice de sa nation, fort en crédit auprès de l'impératrice. D'Aponte lui fournit les gracieux livrets de l'*Arbore di Diana* et de *la Cosa rara,* que Joseph II, dont le goût pour les arts est connu, ne se lassait point d'entendre, et que Mozart appréciait beaucoup, comme il l'a prouvé en introduisant au dernier acte de *Don Juan,* à la scène du souper, un motif extrait de cet ouvrage, l'air alors très populaire que, sur le théâtre, les instruments à

vent exécutent comme musique de table. Martin alla plus tard diriger l'Opéra à Saint-Pétersbourg. Son style peu individuel se distingue souvent par l'esprit, la grâce facile, l'aimable légèreté.

Le caractère national, le goût espagnol proprement dit, ne se manifestaient guère dans des œuvres comme celles que nous venons d'énumérer. En littérature, d'ailleurs, sous l'influence française alors prédominante par toute l'Europe, s'était produit un phénomène analogue. Une sorte de pseudo-classicisme régnait généralement, et faisait tomber en défaveur le théâtre puissant et si riche de vie des Lope et des Calderon. On devait même en arriver, en 1765, à interdire la représentation des *autos sacramentales*.

La critique éclairée n'a pas eu de

peine à montrer, de nos jours, que le vrai théâtre espagnol, au double point de vue littéraire et musical, n'était ni dans les pastiches de la tragédie française, ni dans la copie de l'opéra italien. L'origine du véritable spectacle musical espagnol, il faut la chercher, comme nous l'avons dit, dans les *villancicos* et *cantarcillos* qui alternaient avec le dialogue des œuvres de Juan del Encina, dans les ouvrages de Lucas Fernandez, sans oublier les chansons dialoguées, les *ensaladas*, les *jácaras*, etc., qui servaient alors de levers de rideaux et d'intermèdes. Observons aussi, une fois de plus, que le théâtre de Lope de Vega, comme celui de ses devanciers et de ses contemporains, comportait une participation développée de l'élément musical. En dehors de la *zarzuela: la Selva sin amor,* repré-

sentée devant le roi, en 1629, citons, parmi les œuvres de Lope de Vega, les suivantes : *la Circe*, 1624, et *Laurel de Apolo,* 1630. Quand les pièces étaient représentées dans les résidences royales, souvent, des rôles y étaient tenus par des dames de l'aristocratie, quelques-unes portant les plus grands noms de la monarchie. Elles parurent aussi dans un ouvrage, *el Nuevo Olympo,* joué pareillement en présence du souverain, en l'année 1648. La musique intervient dans les compositions à la fois si pathétiques et si pittoresques de tous les dramaturges qui, au point de vue de la tradition espagnole, mériteraient véritablement le nom, usurpé par d'autres, de *classiques*, les Tirso et les Rojas, les Guillen de Castro et les Alarcòn. Une place considérable est également réser-

vée à la musique dans le fameux *Magico prodigioso* de Calderón, et dans tant d'autres ouvrages de lui, généralement montés tout d'abord en quelqu'un des palais royaux. Il y a de la musique dans tous ses *autos*, mais, parmi ses œuvres plus spécialement « musicales », il faut, indépendamment de celles que nous avons désignées plus haut, indiquer : *el Jardin de Falerina, Hado y divisa de Leónido y de Marfisa, Darlo todo y no dar nada, el Castillo de Lindabridis, el Valle de la zarzuela.*

En somme, s'appuyant sur la tradition populaire, le chant narratif, la forme dialoguée de beaucoup de contes, mêlés de paroles *parlées* et *chantées* à tour de rôle comme refrains, Lope de Vega et Calderon, pour ne nommer que les plus célèbres, étaient arrivés à cette concep-

tion : recourir à la musique quand, dans l'action, arrive naturellement l'explosion lyrique. La musique est chargée de dire ce que la parole serait insuffisante à exprimer. De cette notion sort une forme d'art qui n'a rien à emprunter à l'Italie, qui se rapprocherait plutôt soit de l'opéra-comique, soit du vaudeville français. Il est tel vers de Calderon, jeté en passant dans une *zarzuela,* qui rend compte à merveille de cette idée. La même pensée ressort d'un passage d'Yriarte (dont il sera question plus loin), lorsque, dans le chant quatrième de son *Poema de la Musica,* il s'adresse à Jomelli, en s'écriant : « Oh ! si tu fusses venu en Espagne ! tu aurais fait mention de notre drame qui s'appelle *zarzuela,* dans lequel le discours parlé se mêle avec des airs, duos, chœurs et réci-

tatifs, etc , etc. » Le tort de Barbieri et de divers autres critiques a été de prétendre voir des *opéras* là où il n'y avait, en réalité, que des *zarzuelas*, — prétention fort inutile, si l'on veut bien reconnaître que la *zarzuela* constitue un type d'art très indépendant et très complet.

L'auteur du *Schisme d'Angleterre*, s'il fut, au théâtre, le maître des sujets grandioses et des fortes émotions, excella aussi dans le style mixte, plaisant, ou galant et gracieux, et l'on peut considérer comme des *zarzuelas : le Golfo de sirenas, Eco y Narciso, la Pourpre de la rose*, etc., etc.

S'inspirer de ces souvenirs, en renouvelant ceux des vieux genres franchement populaires, l'*egloga*, la *farsa*, l'intermède, etc., revenir à l'art imprégné, pour ainsi dire, de l'odeur

du terroir, telle fut l'entreprise à laquelle se vouèrent les *tonadilleros* du XVIIIe siècle, Esteve, Laserna, Ferrer et, le mieux doué de tous, Antonio Rodriguez de Hita. Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres questions obscures, les travaux de MM. Pedrell et Mitjana, auxquels, pour toute cette partie de notre étude, nous avons eu largement recours, ont jeté une lueur décisive.

Fidèle à la tradition nationale, Rodriguez de Hita, laissant l'opéra proprement dit aux « italianisants », n'écrivit que des *zarzuelas*. Il est, somme toute, l'authentique successeur de l'École que les Valls et les Ferri avaient représentée au commencement du siècle. L'opuscule qu'il a donné sous le nom de *Lettre à mes élèves* est un modèle de goût, de savoir et de jugement.

Rodriguez de Hita fut le musicien attitré d'un littérateur de haute valeur, le grand *sainetiste* Ramón de la Cruz qui joua, dans le mouvement intellectuel dont nous parlons, un rôle capital. Ensemble ils donnèrent au théâtre *la Briseida* et *las Labradoras de Murcia* que M. Pedrell et M. Monasterio, alors directeur du Conservatoire de Madrid, y ont fait monter, il y a deux ans, et qui est un tableau essentiellement populaire, rempli d'*indigénisme* musical.

Ramón de la Cruz était madrilène. Il naquit en 1731 et mourut en 1795. Il trouva des protecteurs nombreux dans l'aristocratie. Son application et son activité furent des plus remarquables. Versé dans la littérature française, il traduisit quelques-unes des petites pièces de Molière et l'*Eugénie* de Beaumarchais.

Dans son théâtre, Ramón de la Cruz fit preuve d'invention, d'originalité, d'une rare aptitude à peindre les mœurs populaires de son temps, en déployant toujours un instinct rare de critique et de satire. Il excelle à saisir les ridicules, à mettre en pratique le précepte : *Castigat ridendo mores*. Le monde de ses *manolas*, de ses *chisperos*, évolue ordinairement dans le cadre des quartiers populeux de Maravillas et de Lavapies, en des tableaux achevés, peints avec infiniment d'humour.

Il est plus aisé de raconter l'histoire de la *tonadilla* que de définir ce genre d'ouvrages. Divertissante et colorée, prenant toutes les formes, la *tonadilla* est alternativement mythologique ou bourgeoise, idyllique ou burlesque, morale ou parodique ; elle met en scène les diverses classes

de la société, le paysan, le citadin, le soldat, le chasseur ou le marchand. Les musiciens que nous avons nommés s'inspirèrent très heureusement, pour traiter ces sujets, de tous les éléments populaires, en y comprenant même les cris caractéristiques, constituant souvent une courte mélodie, des vendeurs des rues ou des bouviers et des bergers. De plus ils firent habituellement appel aux rythmes nationaux, tels que ceux du boléro, de la séguidille, de la *jota,* de la *tirana,* et autres types d'un non moindre relief.

La *tonadilla* semblait appelée à un brillant développement qui fut d'ailleurs entravé par la lutte prolongée et opiniâtre que l'Espagne eut à soutenir contre Napoléon. Si l'art national, un moment menacé, avait trouvé en ce genre un refuge et un abri, à l'autre extrémité du domaine

esthétique, sous la forme religieuse, il avait continué de fleurir paisiblement dans la pénombre des sanctuaires, nonobstant la décadence du style sacré entre les mains de quelques compositeurs, trop épris d'italianisme. Il y eut, sans doute, au XVIII[e] siècle, à la tête de la Chapelle Royale, des maîtres italiens comme ce Porsile qui venait de Naples, comme Dominique Scarlatti, Corselli, Conforto, Coradini, Mele. Ces étrangers trouvèrent, dans la Péninsule, des imitateurs. Mais parallèlement, de nombreux musiciens espagnols, non seulement par le sang, mais encore par le caractère et les tendances, se montrèrent les dignes héritiers de la tradition glorieuse des deux siècles précédents. Nous trouvons à Saragosse, puis à Tolède, Ambiela, compositeur distingué et fé-

cond. Durón, qui, l'un des premiers, introduisit dans sa patrie l'usage des violons à l'église, se plaisait à la polyphonie. Son *Requiem*, ses *Litanies* sont écrits à huit voix. Un de ses motets comporte dix parties. Roldan, qui dirigea la musique au monastère royal des Augustines, à Madrid, a été placé, par le poète Yriarte, parmi les plus grands artistes espagnols. Rabassa a beaucoup écrit à quatre, à huit et à douze voix. Fuentes, de l'École de Valence, contrapontiste habile, a laissé des messes avec orchestre et d'intéressants *villancicos*. Le *Stabat Mater* à huit voix en deux chœurs, avec orgue, de Ripa, témoigne du talent très pur de ce musicien, qui appartenait au clergé et fut maître de chapelle de la cathédrale de Séville. Un autre prêtre, François-Xavier Garcia avait été, lors d'un

séjour en Italie, où il se fit avantageusement connaître, surnommé *lo Spagnoletto*. Il devint maître de chapelle à Saragosse, où il mourut en 1809, pour avoir soigné les pestiférés. Il proscrivait l'abus de la fugue et voulait que, s'abstenant du puéril étalage d'un savoir stérile, on tînt compte avant tout de l'expression des paroles. Lui-même a donné des modèles en ce genre, notamment son *Dixit Dominus,* ses *Répons* de Noël et de l'Épiphanie. Ordinairement il écrit à huit voix réelles réparties en deux chœurs.

Une véritable décadence avait un moment atteint la Chapelle Royale, alors peuplée de chanteurs et d'instrumentistes italiens. Elle fut ramenée à un niveau plus relevé par le membre le plus célèbre de la famille des Nebra, Joseph. Auprès de lui l'on

peut placer le Père Ulloa, cosmographe du Conseil des Indes, homme d'une science profonde, auteur de la *Música Universal*. José San Juan eut de la réputation comme maître de la Chapelle des Dames *Descalzas Reales*. Benito Bello de Torices se distingua dans l'enseignement musical au Collège royal des Pages. — Dans les provinces, nous trouvons Luis Serra, d'abord à la Chapelle du *Pino*, à Barcelone, puis à Saragosse. — Augustin Contreras avait gardé l'allure classique, comme le prouve son motet : *Posuit me desolata*. — Pendant plus de trente ans Francis Iribarren brilla à la tête de la Chapelle de la cathédrale de Malaga. — Teixidor à Lerida, Villaverde et Furio à Oviedo maintinrent intactes les bonnes traditions dans l'art d'écrire.

Il serait injuste de ne pas rappeler

ici le nom du Père Jérôme Antoine Soler, qui, pendant qu'il écrivait la *Clef de la Modulation* et ripostait aux attaques des italianisants et des rétrogrades, charmait les loisirs de l'infant Gabriel en composant à son usage des quatuors pour orgue et instruments à cordes, sans parler de ses concertos, des *tonadillas* qu'il écrivait pour les jours de vacances, et de sa musique pour la *Hija del aire* de Calderón.

Viola qui, comme maître, exerça sur de nombreux élèves une incontestable influence, se signale par un style châtié, expressif, par l'ingéniosité de ses modulations. Marti mérite d'occuper un rang très honorable dans les fastes de l'École de Montserrat, à laquelle se rattache aussi Ametller. Balius y Vila, le Père Benito Julia, furent des artistes justement réputés. Aranaz,

classique par les tendances, écrivit des œuvres d'église d'un style ferme et serré. Un ancien colonel français, Geoffroy, qui avait fait les deux guerres d'Espagne, celle de l'Empire et celle de la Restauration, a mis en partition une messe de ce maître, qui, soumise à l'examen du sévère Cherubini, fut déclarée par lui un chef-d'œuvre de science et de facture. Les messes à deux chœurs de Sala révèlent un vif sentiment de l'effet. Pons doit être désigné particulièrement à l'attention, à cause de ses *villancicos* et de ses *Miserere* de la semaine sainte, qu'il colora et passionna jusqu'au point d'en faire de véritables drames bibliques. Les grandes traditions de l'abbaye de Montserrat furent, au déclin du siècle, perpétuées par le Père Casanova, le Père Anselmo Viola ; mais elles furent

altérées par Viñals et bien d'autres. Prieto, à qui sa magnifique voix de ténor valut des succès d'exécutant, s'il n'aborda point la haute composition classique, déploya du moins, dans des morceaux sacrés de petites proportions, du goût, de l'invention, un art élégant et sobre.

La liste des organistes espagnols éminents, au XVIII[e] siècle, est très chargée. Au début nous rencontrons Cavanillas, compositeur laborieux, virtuose habile, dont la réputation s'étendait en France, où, les jours de grandes solennités, il était fréquemment appelé pour tenir l'orgue des cathédrales, dans les provinces du Midi. Vicente y Cervera fut un improvisateur de mérite. Nebra, supérieur comme organiste, ne le fut guère moins dans ses compositions. Son *Requiem* pour les funérailles de la

reine Bárbara, très purement écrit, est, de plus, d'une expression pathétique. Le Père Casanova passa pour un exécutant merveilleux, et l'on vanta aussi beaucoup l'habileté du frère Asiain, de l'ordre des Hiéronymites. Literes mérite une mention à part. C'est le compositeur qui est présenté comme modèle par le Père Feyjoo, qui blâmait les innovations et les hardiesses de son contemporain Durón, que nous avons déjà mentionné. Il y avait chez Durón une part de génie, mais aussi une certaine inquiétude d'esprit, et, quand il écrivait de la musique d'église, la tendance à trop céder à son tempérament et à ses habitudes de compositeur dramatique. Au temps où Durón était maître de la Chapelle Royale, le personnel placé sous ses ordres produisit un jour une véritable

cacophonie, un « charivari » violent. Charles II, au sortir de la messe, adressa au musicien ces paroles : « Dis-moi, Durón, pourquoi tout marche bien quand tu conduis au théâtre. » Durón répondit : « Sire, ici, à la chapelle, c'est moi qui dirige. Au théâtre... c'est le diable. » — Plus équilibré, plus égal, Literes, en comparaison, est un classique, gracieux et tendre quand il produit pour le théâtre des ouvrages tels que son *Acis y Galatea*, sévère et non dépourvu de grandeur quand il s'adonne au genre religieux.

Nous rangerons à sa suite Sesé, Lidón, Carrera y Lanchares. Moreno y Polo déploya une virtuosité peu commune. Nous terminerons la liste en y faisant figurer Ovinta, Blasco de Nebra (neveu de Joseph), et Sébastien Albero.

Les autres instruments ne nous fournissent que peu de noms, et, tout d'abord, pour le clavecin, celui de Castañeda y Parés. Observons en passant que Benito Bails fit paraître à Madrid, en 1775, une traduction de ces *Leçons de clavecin*, de Bemetzrieder, à propos desquelles Diderot avait écrit un de ses opuscules les moins profonds, mais les plus piquants.

Par leur virtuosité sur le hautbois, quelques artistes espagnols arrivèrent à la renommée, notamment les frères Pla, dont l'aîné, Joseph, se fit applaudir à Paris au Concert Spirituel, et Cavazza, qui fut hautboïste-solo de la Chapelle Royale. Dans la même chapelle, un peu auparavant, s'exercèrent les talents de Missón, habile hautboïste et flûtiste, qui participa, non sans relief, comme compositeur, à l'œuvre originale des *tonadilleros*.

Dans la fable intitulée *la Grive (el Tordo)*, Samaniego parle de Missòn, en vantant beaucoup sa capacité de virtuose.

Nous retrouvons la guitare, avec André de Sotos et sa Méthode, comme avec les traités populaires de Ballesteros, Abreu, Ferandiere, Prieto, Avellana, et surtout les cahiers de Minguel Irol, lesquels sont consacrés non seulement à la guitare, mais aussi au violon, à la flûte et autres instruments.

La harpe, en Espagne, avait eu ses didacticiens : Lucas Ribayáz, auteur de *Luz y Norte musical* (1677), et Diego Fernandez de Huete, auteur du *Compendio numeroso de zifras* (tablatures) *para harpa* (1702).

En ce qui concerne le violon, nous avons à signaler Almeyda, artiste de force estimable, qui a composé deux

quintettes pour instruments à cordes. En général, les Espagnols s'essayèrent peu dans la composition de la musique de chambre. Il faut pourtant, à cet égard, citer Ordoñez, qui fit des quatuors et s'attaqua aussi à la symphonie. Si la musique *da camera* jeta de l'éclat en Espagne, ce fut surtout par le fait d'étrangers, comme Paganelli, Vaccari, et particulièrement Boccherini.

Toutefois, un rôle important, à cet égard, fut joué par le violoniste Damaso Cañada, auteur de plusieurs sonates, trios et quatuors publiés en 1793. En 1798, déjà violon de la Chapelle Royale, il fut nommé violon de bal du Prince des Asturies. Plus tard il devint directeur de la musique de chambre du roi. Issu d'une famille de musiciens, il avait une fille, Carmen, et une nièce, qui étaient des

cantatrices distinguées. Le petit orchestre que Cañada forma pour jouer au Palais était composé du violoniste Andrès Rozquellas, dont le frère, François tenait le violoncelle, du fagottiste Fornells, du flûtiste Jardin, du corniste Sineo, etc. Les répétitions avaient lieu chez le comte de Clavijo. De même qu'au Palais, il y avait des séances de musique dans la maison de divers grands seigneurs, chez le duc d'Osuna, la comtesse de Benavente. Citons aussi celles qui avaient lieu chez Sanchez Carnicero, bibliothécaire du Palais.

Cañada était un original. A la fin de sa vie, il devint aveugle, par suite de son goût immodéré pour la pêche à la ligne. Pour ne pas servir le roi Joseph Napoléon, il fuit de Madrid. On dit que, le 2 mai, s'astreignant au jeûne, il ne mangeait

qu'une bouchée de pain, en commémoration des héros martyrs morts, ce jour-là, pour la patrie.

L'auteur du poème sur la musique, Yriarte, ami intime et élève, en musique, de Don Antonio Rodriguez de Hita, raconte dans une de ses poésies (vers 1773) que chez lui on faisait de la musique de quatuor, et que lui-même composait des symphonies concertantes, bien accueillies par ses invités. Il en jouait la partie de violoncelle.

Des traités didactiques, relatifs au violon, furent, dans le cours du siècle, publiés par Ferandière, Vidal et Hernando.

Nous nous reprocherions d'omettre le nom d'une artiste distinguée et sympathique, Marianne Martinez qui, bien que née à Vienne, vers 1745, a droit, par l'origine espagnole de sa

famille, à figurer dans un travail tel que le nôtre. Douée d'un instinct musical peu commun, elle avait bien profité des leçons de ses maîtres, Porpora pour l'enseignement vocal, Haydn pour la technique instrumentale et la composition. Métastase l'avait en grande affection. Il la vante pour « ses mœurs pures, ses honnêtes et louables études » dans son testament où il lui assurait un legs pécuniaire important, auquel il joignit le don de son clavecin, de ses épinettes et de sa riche bibliothèque musicale. Les « samedis » de Marianne Martinez furent un moment célèbres à Vienne. Burney, qui fut son hôte, admira la beauté de son organe, ses talents de professeur, l'agrément sérieux de ses œuvres, sonates de piano, morceaux religieux à quatre et à huit voix, avec orgue et orchestre.

Cette femme de mérite fut reçue comme académicienne au nombre des Philharmoniques de Bologne.

Nous n'avons plus, pour achever ce chapitre, qu'à envisager ce que fut en Espagne, au XVIIIe siècle, la littérature musicale. Elle est digne de la plus sérieuse attention. Le franciscain Martin y Coll publia successivement deux traités de plain-chant. — Nous avons eu déjà l'occasion de nommer le bénédictin Feyjoo y Montenegro, esprit avancé, polygraphe de valeur. Il a comparé la musique antique à la musique moderne dans un des *discours* qui composent les seize in-octavo de son *Teatro Critico universal*, dont d'Hermilly fit paraître à Paris, en 1742, une traduction française. Dans ses discours sur la musique, Feyjoo blâme les italianisants, et se montre le par-

tisan de la tradition dans sa rectitude et dans sa pureté. Il condamne l'introduction à l'église du style trop orné et efféminé. Il oppose Literes à Durón, et adresse à ce dernier un reproche (auquel du reste il mérite d'échapper en partie) pour avoir fait entendre les violons à l'église. Ces pages de Feyjoo sont ce que la critique a produit, en Espagne, de plus brillant dans la première partie du XVIIIe siècle. Sa supériorité de vues lui valut les attaques de tous les rétrogrades et de tous les routiniers. — C'est parmi ces détracteurs malencontreux qu'il convient de placer Cerbellon de la Vera, auteur du *Dialogue harmonique.* — Nous avons, à propos du cardinal Ximénès, fait allusion au rite mozarabique usité à Tolède. Une étude sur cette forme curieuse de la tradition fut insérée par

Florez dans un des vingt-neuf volumes de son *Espagne sacrée, ou théâtre géographico-historique de l'église d'Espagne*. Romero de Avila, auteur d'un livre didactique intitulé *Art du plain-chant et orgue*, etc., traita également du chant mozarabique appelé aussi *chant eugénien*, dans un travail adjoint au *Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori*, etc., *ad usum sacelli Mozarabum*. Malgré des incertitudes, ces pages sont intéressantes, dit Fétis « pour l'histoire de la formation du chant mozarabe par le mélange de l'ancien chant gothique d'Espagne avec le goût des mélodies mauresques ».

L'Espagne est, indirectement, pour quelque chose dans l'opuscule par lequel Alexandre Scarlatti montra des qualités d'écrivain, car son travail eut pour point de départ la discussion,

mentionnée précédemment, qui s'était élevée, au sujet de l'emploi, dans une messe de Valls, d'une double dissonance de seconde et de neuvième. Scarlatti, en ce petit ouvrage, fit preuve non seulement de savoir, mais encore de diplomatie, car il trouva moyen de louer les deux adversaires, sans se prononcer décidément en faveur de l'un ou de l'autre.

Nous avons dit quelle est l'importance, comme compositeur dramatique, de Rodriguez de Hita, qui fit preuve également d'un véritable mérite comme compositeur religieux; il y a lieu de le replacer ici, entre les écrivains didactiques, pour son *Diapason instructivo,* recueil des lettres adressées à ses élèves, dont nous avons parlé, et où l'on doit signaler, relativement au contre-point et à la composition, une excellente tentative

pour unir le sens de la tradition à l'esprit d'innovation. L'auteur y apparaît comme le continuateur moderne des grands théoriciens d'autrefois, Santa Maria et autres. Quant aux *Dialectes musicaux,* de Fuentes, œuvre rétrograde, ils ne méritent qu'une mention.

Il est une question, qui touche aux sujets musicaux proprement dits, et qui au XVIIIe siècle a été étudiée dans tous les pays de l'Europe : celle des effets thérapeutiques de la musique sur les personnes qui ont été piquées de la tarentule. Traité par des Italiens, des Anglais, des Allemands, ce sujet, qui nous paraît excentrique, trouva aussi, pour l'examiner, un Espagnol, Serao, médecin qui était né à Anvers de parents venus d'Espagne.

Mentionnons ici le Père Andrès,

savant jésuite, imbu d'un sentiment littéraire très élevé. Il avait enseigné avec éclat les belles-lettres grecques et latines quand l'abolition de son ordre le contraignit à sortir d'Espagne. Il professa quelque temps la philosophie à Ferrare. Puis il fut bibliothécaire du duc de Parme. Il devait plus tard, à Naples, devenir préfet de la Bibliothèque Royale, sous le règne de Murat. Sans parler de son opuscule *sur la musique des Arabes*, le Père Andrès s'est fort préoccupé, avec goût et sagacité, de cet art, en son grand ouvrage italien *sur les origines, les progrès et l'état présent de toutes les littératures*. Ce livre intéressant comprenait sept volumes in-quarto dans l'édition originale. Il a été plusieurs fois réimprimé, particulièrement à Pise, en vingt-trois volumes in-octavo. En somme, le

Père Juan Andrès doit être considéré comme un de ces esprits généralisateurs qui apparaissent de loin en loin pour faire l'inventaire des richesses intellectuelles de leur temps, et qui jouent un rôle important pour la vulgarisation des jugements sains et des connaissances précises.

Au genre didactique, en ce qu'il a de plus aride, se réfère l'œuvre d'Adan, les *Documents pour l'instruction des musiciens et des amateurs*. C'est une sèche et courte méthode, par demandes et réponses, où l'auteur traite du contre-point, de l'imitation, de la fugue, des canons, des « fantaisies à trois et à quatre différents sujets, avec la manière d'y répondre », etc. L'œuvre marque un esprit étroit et routinier.

Le bannissement des jésuites qui motiva le séjour du Père Andrès en

Italie, y conduisit aussi Arèvalo, connu par son *Hymnodia Hispanica ad cantus latinitatis metrique leges revocata et aucta.* Un autre jésuite expulsé d'Espagne, Requeno y Vives, se fit par sa science une place dans le monde érudit de Rome. Il s'occupa d'archéologie musicale dans son *Essai*, assez aventureux, sur *le rétablissement de l'art harmonique des chanteurs grecs et romains.* On lui doit pareillement une brochure sur le tambour « instrument de première nécessité pour régler les mouvements des troupes ». Sa pensée était d'arriver à ce que l'on fît du tambour un instrument accordé à la façon des timbales, donnant une intonation vraiment musicale, et même une harmonie élémentaire comme celle de l'accord parfait.

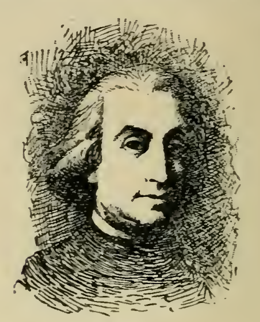
Dans le groupe des travaux tech-

niques rentre le traité de plain-chant du moine Ramoneda. Au contraire, c'est à une branche purement littéraire que se rattache le poème déjà signalé d'Yriarte sur la musique, avec ses cinq chants écrits en vers sonores, d'un tour presque classique. Une traduction française en fut donnée par Grainville, à Paris, en 1799; elle était accompagnée de notes par le citoyen Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire de Musique. Cette traduction était dédiée au corps enseignant du Conservatoire. Cherubini, Lesueur, Martini, Ernest, Assmann, Lefèvre, Méhul et autres félicitèrent l'auteur d'avoir enrichi les lettres françaises de cette version d'une œuvre intéressante.

Traduit en anglais et en italien, le poème d'Yriarte fut l'objet des éloges du Père Martini, le célèbre maître

de Bologne, de Mattei, de Planelli de Métastase.

Une place à part, dans l'histoire artistique, doit être réservée à Eximeno



EXIMENO.

et à Arteaga, l'un et l'autre jésuites réfugiés, comme quelques-uns des précédents, et qui, eux aussi, se servirent, dans leurs écrits, de la langue italienne. Eximeno avait fait de brillantes études à l'université de Valence. Il

avait, depuis, enseigné les mathématiques à l'école militaire de Ségovie. A Rome, où il fut contraint de se rendre, il se lia avec les savants et entra dans plusieurs sociétés littéraires. Sous le nom d'*Aristodemo Megareo* il fut agrégé à celle des Arcadiens. Il se voua à l'histoire et à la théorie de la musique, fut pris à partie dans différentes feuilles périodiques, et répliqua avec autant de bonne grâce que d'esprit, non sans faire preuve d'un sens aiguisé de la polémique. C'est ce qu'on peut voir en particulier dans la réponse qu'il fit au Père Martini, qui avait réfuté un de ses ouvrages. En cet opuscule, qu'il intitule plaisamment « Doute » (*Dubbio*), Eximeno feint de se demander si la véritable intention de Martini a bien été de le confondre, et non, au contraire, de l'appuyer.

L'œuvre à laquelle s'était attaqué le Père Martini était intitulée : *De l'origine de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de son renouvellement.* Dans ce livre Eximeno détruit, avec une inflexible logique, les préjugés esthétiques consacrés par la pédagogie alors admise. Il porte un coup sensible aux théories d'Euler, de Tartini, de Burette et surtout du Père Martini. Une telle manière de procéder devait naturellement lui faire beaucoup d'ennemis. Mais il rencontra aussi des approbateurs illustres, en particulier Jomelli.

Après avoir fait table rase des systèmes antérieurement reçus, Eximeno édifie le sien, fondé tout entier sur ces principes : la musique procède de l'instinct, comme le langage ; — la musique est une vraie langue ; — la musique et la prosodie ont une origine commune.

Eximeno fut le premier qui parla de l'importance du goût populaire dans l'art musical ; il formula cet axiome que chaque peuple doit construire son système musical sur la base du chant national.

A la fin de sa vie, les polémiques violentes qu'il avait suscitées lui inspirèrent un écrit original et piquant, un roman plein d'humour et d'esprit, *Don Lazarillo Vizcardi,* qui est un peu à la littérature musicale ce que le *Don Quichotte* est aux romans de chevalerie.

Les œuvres en langue italienne d'Eximeno ont été traduites en espagnol par Gutiérrez, chapelain du roi Charles IV.

On peut considérer comme un des livres marquants du siècle l'important écrit d'Arteaga : *le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua*

origine, fine al presente. C'est l'ouvrage le meilleur et le plus développé qui existe sur ce sujet. L'auteur a approfondi la matière en érudit ; il la traite en lettré, et son énorme bagage de savoir n'alourdit jamais chez lui le style. L'ouvrage, paru d'abord en deux volumes, s'enrichit, à sa seconde édition, bientôt suivie d'une troisième, d'un volume supplémentaire, non inférieur aux précédents pour la sûreté de l'information et la nouveauté des aperçus.

Comme l'ont très curieusement établi MM. Pedrell et Menendez Pelayo, Arteaga, dans sa conception du drame lyrique, se rapproche des idées et des vues qui, de nos jours, ont trouvé en Richard Wagner leur plus insigne représentant. D'autre part, dans ses *Investigaciones filosoficas sobre la Belleza Ideal,* il apparaît

comme le devancier des Hanslick, des Engel (auteur des *Idées sur le geste et l'action au théâtre*) et autres esthéticiens contemporains. Il est regrettable qu'un autre ouvrage en sept dissertations, sur *le Rythme sonore et le Rythme muet des Anciens*, demeuré manuscrit, se soit, selon toute apparence, perdu.

Pour composer ses *Révolutions*, Arteaga avait mis à profit, durant son séjour à Bologne dans la maison du cardinal Albergati, la magnifique bibliothèque privée du Père Martini. Arteaga avait au reste été universellement bien accueilli par ses confrères d'Italie. L'Académie des sciences de Padoue l'admit au nombre de ses membres. Non moins apprécié à Rome, il s'y lia avec l'ambassadeur d'Espagne près la cour pontificale, le chevalier Azara, à la suite duquel il vint à Paris.

Les Révolutions du théâtre musical italien eurent, dès l'origine, un grand retentissement. Un abrégé français en fut donné à Londres, par un émigré, le baron de Rouvron. Le savant Forkel en publia une traduction allemande, qu'il augmenta de notes intéressantes. Actuellement Arteaga est mis à un rang très élevé en Espagne, où il est, avec le Père Andrès et Eximeno, au nombre des écrivains d'autrefois les plus honorés par la nouvelle École.





TABLE



Imp. Cerf.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE DE LA MUSIQUE : L'ALLEMAGNE et LA RUSSIE (deux vol. in-8° ill.) ; L'ESPAGNE, des origines au XVIIe siècle, LE PORTUGAL, LA HONGRIE et LA BOHÊME (quatre vol. in-12, avec gravures) 15

LES GRANDS THÉATRES PARISIENS : LA COMÉDIE-FRANÇAISE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANTIQUE, ouvrage couronné par l'Académie française ; SOIXANTE-SEPT ANS A L'OPÉRA ; SOIXANTE-NEUF ANS A L'OPÉRA-COMIQUE ; LE THÉATRE-LYRIQUE DE 1851 A 1870. Quatre vol. in-4°, avec tableaux 27

PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RUSSE. Un volume petit in-12 . . . . Epuisé

MUSIQUE RUSSE ET MUSIQUE ESPAGNOLE ; UN PROBLÈME DE L'HISTOIRE MUSICALE EN ESPAGNE. Deux broch. in-8° 2

UNE PREMIÈRE PAR JOUR. Un vol. in-12, couronné par l'Académie française 3 50

ALMANACH DES SPECTACLES, publication couronnée par l'Académie française. Vingt-sept vol. petit in-12, avec eaux-fortes de Gaucherel et Lalauze 135

DEUX BILANS MUSICAUX. Broch. in-8°. Epuisee

En collaboration avec Charles Malherbe.

HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE (la seconde salle Favart, 1840-1887). Deux vol. in-12, ill., couronnés par l'Académie des Beaux-Arts . . -

MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER. Un vol. in-12, avec gravures. 3 50

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RICHARD WAGNER. Un vol. in-12 . . . . Epuisé

PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. Un vol. petit in-12 . . . . Epuisé

